



TEMPS MODERNS

FULLS DE CINEMA

Núm. 8 ▪ Desembre 1994 (Marilyn Monroe) ▪ Edita: Centre de Cultura "Sa Nostra"

EDITORIAL

ANY MORT, ANY NOU

Ja es mor, però 1994 ha estat, pel cinema, un bon any. Les sales d'exhibició s'omplen inclús: ¡oh déus! fora dels caps de setmana i dels dies de preu reduït. Els directors i els actors sovint surten als papers dels diaris i revista —inclús, un altre, ¡oh déus! per favor— per parlar del cinema i no de les seves històries d'amor i odi.

Pareix ser que, tal vegada per contrast amb un món que no alça fulla, ens aficam cada vegada més dins el món màgic de l'altra part de la pantalla. Ni el calendari ni la televisió han aconseguit matar el cinema. Tot el contrari.

No oblidem que el productor de cinema més important d'Europa ja és una cadena de televisió.

El Centre de Cultura "SA NOSTRA" participa d'aquestes excel·lents notícies. L'Auditori s'omple cicle darrere cicle, i demostra així que si es fa cinema bo de veritat —i nosaltres hem programat aquest any un grapat de les millors pel·lícules de la història— l'espectador respon. Aquest fet ens ha animat a preparar el 1995 la celebració d'un esdeveniment que a cap viciós de la pantalla gran se li pot escapar. El 1995 es compleixen els cent anys del naixement del cinema, no ens cansarem de dir-ho.

Un primer centenari que coincideix, insistim, amb un moment d'esplèndida salut col·lectiva, encara que haguem de sentir una vegada més la desaparició d'alguns personatges insubstituïbles.

Gian Maria Volonté, el darrer actor, tal vegada, compromès amb la idea que el cinema és també una arma revolucionària de progrés. Una altra baixa, però aquesta només artística, és la retirada de Krzysztof Kieslowski, com a director, que ha adoptat la dràstica



FOTOGRAMA DE ALARMA EN EL EXPRESO, DE HITCHCOCK

decisió de no dirigir mai més. Les seves declaracions són força clares «sé que hi ha molta gent que no s'ho creu, però és així, i el problema serà d'ells, no meu». En aquest número li dedicam uns quants articles.

Hem de dir-ho? Aclarim ja al lector en què consistirà la celebració del centenari del cine? No, per descomptat que no, el mestre Hitchcock ens va ensenyar que el pecat pitjor que es pot cometre en el cinema és el de mostrar el joc de forma anticipada. Es crea el clima, se suggereixen les possibilitats, s'obren les expectatives i tot resulta distint al que es podia imaginar: MacGuffin li deia el cineasta anglès.

Perquè el cinema és, no ho oblidem, imaginació. La pantalla es limita a fer l'ullet a l'espectador jugant amb la pròpia manera de veure les coses. Potser per això el *cinema verité* estava condemnat per endavant al fracàs: el cinema és engany, simulació, complicitat, trampa. I tot això trobaran vostès com a reclam l'any que està a punt de començar ara. Vendran altres centenaris, per suposat, però l'estratègia del que és el cinema romandrà igual. És un mitjà en el qual sols és vàlid el talent. Apostam el que vulguin que, al llarg de 1995, si continuen venint al Centre de Cultura "SA NOSTRA", hauran d'acabar reconeixent-ho.

XAVIER MONTSALVATGE I EL CINEMA

Personalment, no m'agraden les anomenades pel·lícules musicals. Detesto en principi aquestes cintes l'acció de les quals gira al voltant de quatre cançons o d'una obra simfònica, moltes vegades adaptades sense cap respecte».

Qui així parla no és altre que el compositor català Xavier Montsalvatge, vengut a l'illa per tal de participar en els Encontres de Compositors'94.

«En canvi, la música escrita expressament sobre guió de les pel·lícules té un interès extraordinari per al compositor.»

El mestre català, a Mallorca estant, accedí també a participar activament en l'enregistrament d'un vídeo en el qual es passava revista a la seva vida i obra.

«D'ençà que es va inventar la notació musical no havia existit, per al qui escriu en els pentagrames, una gimnàstica tan saludable, un treball tan apassionant, com el de crear la música il·lustrativa de l'acció visual...».

La seva primera experiència en el camp de la Música escrita per al cinema, la banda sonora pel film de Juli Coll *Distrito quinto* de 1957 i basat en l'obra teatral de Josep M. Espinàs, no va sortir malament.

«Vaig saber emmotllar-me al caràcter del guió i, amb la possibilitat de manejar la moviola, que permet veure

una vegada i una altra cada escena cronometrant-ne la durada, i la facilitat que tenia de modificar efectes tímbrics i instrumentals, vaig realitzar una música fàcil i evocadora que va sobresortir fins al punt que em van atorgar el Premi de la Crítica Cinematogràfica».

— Amb Juli Coll va seguir col·laborant, no?

«Vaig escriure per a Juli Coll la música de tres pel·lícules més: *Nunca es demasiado tarde*, *Un vaso de whisky*, que em va obligar a frivolitzar al màxim l'estil de la partitura, i *El traje de oro*».

— Seguiren altres títols...

«Vaig arribar a familiaritzar-me amb aquella mena de feina i em van encarregar altres produccions, sis o set en poc temps, entre les quals van tenir més repercussió *Siega verde*, dirigida per Rafael Gil, d'ambient català, per la qual vaig introduir a l'orquestra la típica tenora; *Rapsodia de sangre*, d'Isasi Isasmendi, sobre la invasió russa de Txecoslovàquia i *El frente infinito*, que va tenir de protagonista Adolfo Marsillach».

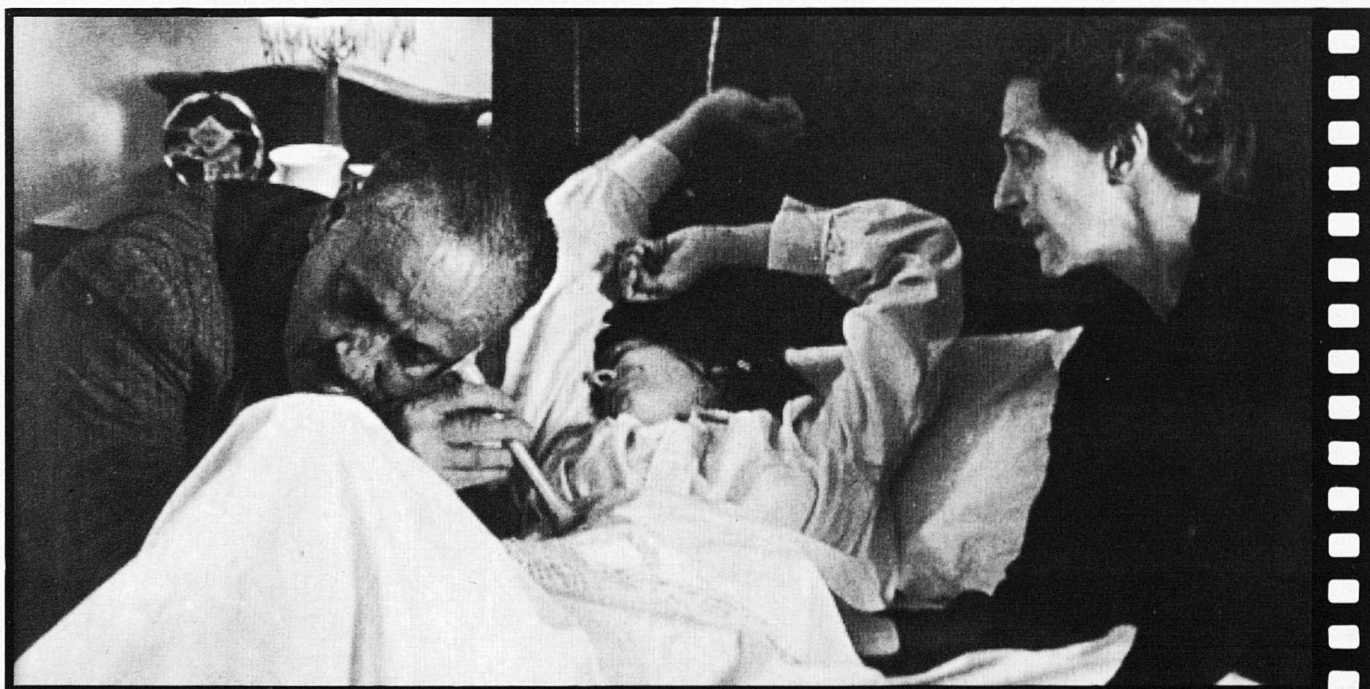
— I la seva col·laboració amb Jaime Camino?

«Ell em va fer veure la música cinematogràfica des d'un angle més ponderat i hi he col·laborat estretament des del 1967 fins ara.

Vaig treballar en cinc pel·lícules seves: *España otra vez*, sobre la guerra civil a Barcelona; *Mi profesora particular*, amb Joan Manuel Serrat de protagonista; *Las largas vacaciones del 36*, on l'acció transcorre en un poble de Montseny durant els tres anys de la guerra; *La vieja memoria*, interessantíssim reportatge sobre els polítics de la República, que recordaven els seus anys de lluita, i, finalment, *Dragone Rapide*, de 1986, en què es reconstrueix la revolta franquista de juliol de fa cinquanta anys» (*).

PERE ESTELRICH I MASSUTÍ

(*) TOTES LES FRASES DE XAVIER MONTSALVATGE PERTANYEN AL SEU VOLUM *APUNTS AUTOBIogrÀFICS*. EDICIONES DESTINO. BARCELONA, 1991.



FOTOGRAMA DE *LAS LARGAS VACACIONES DEL 36*

SOBRE AUTORS I ARTESANS

És l'eterna discussió. Com sol passar la majoria de vegades, no té gaire importància de cara a l'espectador, que es limita, supòs que amb bon criteri, només a veure pel·lícules. La distinció clàssica la coneix tothom: autor és aquell que aconsegueix reflectir en la seua obra un món personal; mentre que l'artesà es limitaria a repetir uns models preestablerts d'èxit assegurat. En literatura seria la diferència, per posar un exemple i per entendre'ns, entre Graham Greene i el fabricant de best-sellers Tom Clancey. Durant molt de temps, entre alguns cinèfils que havien estat carn de cineclub en època de l'incorrupte, es menyspreava sistemàticament qualsevol pel·lícula nord-americana, llevat d'aquells noms que els santíssims crítics de *cahiers du cinema* havien salvat de la crema estètica (John Ford, Alfred Hitchcock) i ideològica (John Huston). No ho podíem dir ni en públic ni massa alt, però la veritat és que ens avorriem sense contemplacions. Si ara em posen davant una d'aquelles trascendentals reflexions

metafísiques d'Ingmar Bergman o els imprescindibles «païsatges del silenci» de Michelangelo Antonioni no sé molt bé què seria capaç de fer. Com a mínim cridar. Ja no estic per aquests trets. Es poden dir coses interessants i que valguin la pena des d'un punt de vista intel·lectual sense esclafar el personal sota una pedra en forma de metres de cel·luloide. Mirau el cas de Tim Burton. Pocs podran negar que, independentment que els agradin més o manco, les seues pel·lícules reflecteixen un món ben particular, amb una estètica i una concepció que es van perfilant de cada vegada més. Amb l'excusa dels gèneres, els pobres monstres solitaris que habiten el seu cine, tant el de personatges reals com l'animat, presenten unes característiques comunes indiscutibles: ésser marginals (*Bietelchus*, *Eduardo Manostijeras*) en el límit de la tendresa i el surrealisme, unes ciutats fosques i inquietants (les Gotham City de *Batman*) hereues directes de l'expressionisme alemany i, per acabar, uns herois que freguen l'anti-heroisme en favor dels dolents que, com és tradicional en un cert cine americà, sempre estan molt més matisats i més ben descrits: recordau el «Joker» del primer *Batman* o el patetisme del «Pingüi» del segon. I no perdeu de vista la «Catwoman» que, enfundada en un vestit de cuir negre lluent i aferrat al cos de Michelle Pfeiffer, es menja el pobre rat-penat a llengüetades. Literalment.

MANEL-CLAUDI SANTOS



FOTOGRAMA DE *EL ECLIPSE*

¿QUIN BLAU?

La historia de una extraterrestre que decide poner punto final a su pasado tras la muerte de su marido y su hija en un accidente de automóvil para iniciar una nueva vida en un barrio de París fue la primera entrega de la trilogía dedicada por el cineasta polaco Kieslowski a los tres colores de la bandera francesa, a los tres pilares de su revolución, en este caso bajo el lema de la libertad, en una ampulosa película hinchada de pretensiones formales del tiempo de Maricastaña, cuyo increíble éxito en los circuitos minoritarios —inexplicable por las sandalias que luce el director por las entrevistas pero comprensible por la presencia de la formidable Juliette Binoche como protagonista— sirvió para demostrar que los tiempos no han cambiado: en los años noventa todavía continúa el culto paleta por la más infumable, aburrida y engañosa pedantería que hizo furor en los circuitos de arte y ensayo de los setenta.

DIARIO DE MALLORCA

En la trilogía de Kieslowski, el azul es el color de la libertad. Juliette Binoche encarna a una mujer cuya vida da un vuelco al morir su marido y su hija. Obligada por la desgracia a reinventar su personalidad, emplea la música y su talento como elementos para salir del sufrimiento, del dolor en el que se ve inmersa. La cinta, de una sutileza y complejidad no exentas de sorprendente transparencia, contiene imágenes de gran belleza, una partitura en estado de gracia y una interpretación sincera. La francesa Juliette Binoche realiza la mejor labor de su carrera, encarnando no sólo a una mujer, sino al símbolo del dolor que todos llevamos dentro. Un drama sobrecogedor, intenso, universal.

EL PAÍS

Ben conscient de la meva ignorància, m'ha agradat sempre, en relació a les arts que més m'interessen (posem la Literatura i el Cine), contrastar les opinions dels crítics, partir d'alguns judicis previs que m'ajudin a entendre el producte final. Els crítics: espècie maleïda, injuriada, odiada. De la qual crec que seria un error prescindir-ne. Tenc una especial predilecció pels crítics que, dia a dia, des del diari o la revista, s'han de banyar el cul opinant sobre les seves preferències. Els erudits de despatx universitari la veritat és que no m'interessen gaire, amb les excepcions de rigor. Vull dir païos a l'estil de Romà Gubern, per exemple. En un país, o països, com els nostres, això és un exercici força perillós. Per deixar aquí el tema, amb la promesa de tornar-hi en altres ocasions, diré que, de crítics, només n'hi ha de dues castes: de bons i dolents.

El passat 29 de novembre un canal de televisió passava *Azul*, la primera part de la famosa trilogia de Krysstof Kieslowski, i va ser per mi una grata experiència trobar-



FOTOGRAMA DE AZUL

me amb dues opinions, en dos diaris diguem-ne civilitzats i de la ploma de dos crítics dels quals me'n fii, tan oposades que el lector pot llegir aquí reproduïdes. Només coincideixen en un punt: la presència/interpretació de Juliette Binoche, la dona, com diu un amic, que té la piga més ben posada del món. Però, per admetre aquesta evidència (la bellesa de la Binoche) no cal ser un gran crític.

És clar que es podrien discutir *in aeternum* els punts de vista de les dues crítiques, els gusts cinematogràfics que revelen, la justícia o la injustícia, si la crítica que se la carrega és una rebentada típica d'enfant terrible, d'aquells que va a la contra pel simple gust d'anar-hi. Tantes i tantes coses, que no esgotaríem el debat. Per fortuna.

¿Quina de les dues té raó? ¿Enganen l'espectador? Pens que de cap manera. Veig en aquestes opinions, per contra, un exercici necessari i molt notable de llibertat d'opinió. Potser en la crítica literària, la que es publica als grans diaris, és més evident la relació del crític amb projectes editorials, amb autors de la casa, amb guanys comercials, per no parlar dels casos més patètics (el famós director de la Real Academia Española, i policia zelosíssim de les injúries a l'idioma, ressenyista entusiasta dels llibres del seu director, és col·laborador del suplement cultural i autor del llibre d'estil d'un dels «grans» diaris en qüestió). No crec, o jo no la conec, que la crítica de cine sigui tan corrupta.

¿Quin dels dos blaus és el vertader? Tal vegada, cap dels dos. Tampoc no passa res si no ho arribam a descobrir mai. L'única opinió, en el fons, vàlida és la de l'espectador, anònima, enfrontat a les seqüències dins la sala obscura. No vull finalment deixar de constatar que, a mi, *Azul* em va agradar.

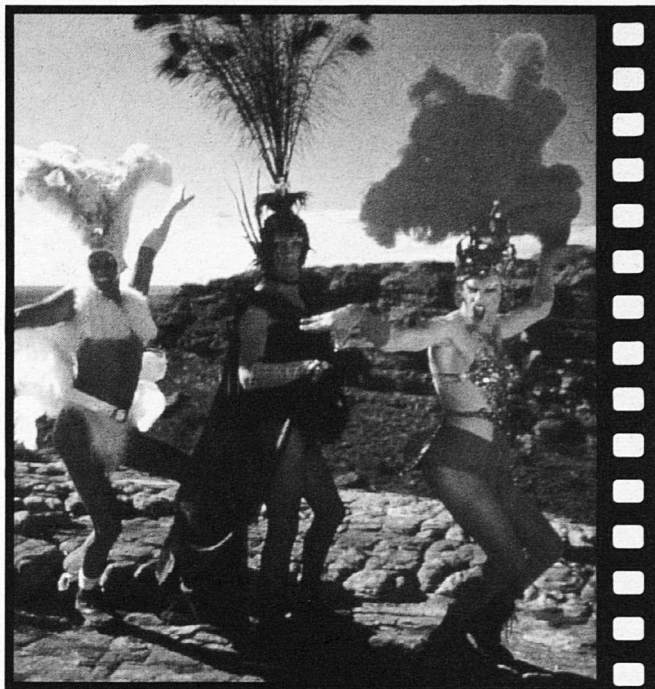
VESCOMTE DE ROBINES

EL GLAMOUR DE «PRISCILLA» I LA SENSUALITAT DE «ROJO»

Prisilla és metàl·lica, veloç, tot i que una mica atrotinada. Camina sobre quatre pneumàtics i de camionera no en té ni un pèl, és tan femenina com les seves tres propietàries: Bernadette, Felicia i Mitzi. Les quatre recorren juntes l'infinit desert australià en un viatge a través de la soledat del paisatge i del costat més fosc i profund de les seves vides voluptuoses i extremes. Sobreviuen a situacions complicades davant dels rudes i toscos homes de província poc avesats a veure un home vestit amb extravagants indumentàries femenines.

Un autobús batiat amb aquest femení nom és el nus de les aventures de dos gais i un travesti que compartiran durant dues setmanes en el viatge de Sydney fins al mateix cor d'Àustràlia l'«outback» per complir amb un contracte com a *performers Drag queens* a un hotel d'Alice Springs. Junts/juntes iniciaran un altre viatge paral·lel, un recorregut introspectiu cap als sentiments, els desencisos, l'origen de les seves natures sexuals i els conflictes amargs que camuflen amb frivolitat i defensen amb angles i sarcasme. Les *Drag Queens* no és un fenomen nou en absolut, però sí està de moda, i el mateix fet que Stephan Elliot decidís crear un argument i donar-li format 35 mm concedeix el benefici que el film hagi trascendit fora del país dels *Aussiers* i convertir-se en un dels escassos treballs que arriben d'Àustràlia. La pel·lícula és un deliri de situacions millor o pitjor aconseguides que disfressen l'argument fins al punt de fer-lo confús en molts de moments. Les *Drag Queens* —amb certes matisacions— compten amb precedents brillantíssims a Espanya, *Tacones lejanos* amb les revulsives escenes de Miguel Bosé en el rol de Letal, els mallorquins *Diabéticas aceleradas*, que triomfen a la «villa y corte» de Madrid, o alguna cosa més pròxima amb les paròdies del duo palmèsà *Arrebato*. El moviment, doncs, no és nou, però sí estimulante quan en els antípodes de la cartellera la violència dels *Natural Born Killers* d'Oliver Stone ens vomita per les orelles.

Aquestes esbojarrades «al·lotes» —en ànima i esperit— gaudeixen de moments àlgids i surrealistes gairebé de Buñuel a *Un chien andalou*: una solitària i silenciosa correctora, un estel en forma de pepa inflable, una ària de Verdi interpretada damunt del sòtil de l'autobús en marxa amb una vaporosa túnica platejada onejant al vent, combinen concupiscència, procacitat i sàtira.



FOTOGRAMA DE *LAS AVENTURAS DE PRISCILLA, REINA DEL DESIERTO*

Els diàlegs presenten alts i baixos només compensats pels cops d'humor que l'espectador espera rebre d'una comèdia transformista, encara que hauríem de demanar al seu realitzador si el seu interès se centra a presentar-nos uns *performers* diferents o si la irregularitat és una relliscada del guionista. Stephen Frears o el mateix Almodóvar n'haurien tret més profit amb un humor més hilarant; tot i que Elliot ha afirmat que va voler «escriure una pel·lícula en la qual, durant la primera part, te'n rius dels personatges i durant la segona rius amb ells».

La música i els números dels tres artistes de cabaret juguen un paper fonamental, mirall real de finals dels anys 70 i principis dels 80, època daurada de Gloria Gaynor, ABBA, Village People i White Planes i que es presten a la paròdia de les tribus del *Drag*, componen un leit motiv un punt excedit.

Mister Terence Stamp interpreta el paper protagonista de Bernadette, un travesti; és el vèrtex angular, la major i més críptica de les tres Drags. Fantàsticament caracteritzat, s'ha d'assenyalar que la seva credibilitat en els números musicals està molt per sota del que s'espera d'un actor de la seva categoria, les raons potser s'haurien de trobar en la por que l'etiquetin d'un excés de feminitat. Les paròdies d'Hugo Weaving (Tick vestit d'home i Mitzi vestit de dona) i Guy Pearce (Adam-home, Felicia-dona), els coprotagonistes australians s'entreguen molt més. Tot i això, el dandy Mr. Stamp, famós per títols com *Teorema*, *El col·leccionista* o els capítols de *Superman*, imprimeix amb la seva presència una nota de qualitat en un moment de la seva carrera, a judici dels crítics, una mica desvaloritzada, amb la qual *Priscilla* li ha reportat una certa publicitat cromàtica.

Desigual resultat en el conjunt general, amb alts i baixos que s'haurien d'haver corregit en el muntatge i que haurien evitat la impressió que el guió està al servei dels números musicals, o que aquests s'han encaixat sense tenir en compte el guió d'una forma aleatòria i no de ma-

¿QUIN BLAU?

La historia de una extraterrestre que decide poner punto final a su pasado tras la muerte de su marido y su hija en un accidente de automóvil para iniciar una nueva vida en un barrio de París fue la primera entrega de la trilogía dedicada por el cineasta polaco Kieslowski a los tres colores de la bandera francesa, a los tres pilares de su revolución, en este caso bajo el lema de la libertad, en una ampulosa película hinchada de pretensiones formales del tiempo de Maricastaña, cuyo increíble éxito en los circuitos minoritarios —inexplicable por las sandalias que luce el director por las entrevistas pero comprensible por la presencia de la formidable Juliette Binoche como protagonista— sirvió para demostrar que los tiempos no han cambiado: en los años noventa todavía continúa el culto paleta por la más infumable, aburrida y engañosa pedantería que hizo furor en los circuitos de arte y ensayo de los setenta.

DIARIO DE MALLORCA

En la trilogía de Kieslowski, el azul es el color de la libertad. Juliette Binoche encarna a una mujer cuya vida da un vuelco al morir su marido y su hija. Obligada por la desgracia a reinventar su personalidad, emplea la música y su talento como elementos para salir del sufrimiento, del dolor en el que se ve inmersa. La cinta, de una sutileza y complejidad no exentas de sorprendente transparencia, contiene imágenes de gran belleza, una partitura en estado de gracia y una interpretación sincera. La francesa Juliette Binoche realiza la mejor labor de su carrera, encarnando no sólo a una mujer, sino al símbolo del dolor que todos llevamos dentro. Un drama sobrecogedor, intenso, universal.

EL PAÍS

Ben conscient de la meva ignorància, m'ha agradat sempre, en relació a les arts que més m'interessin (posem la Literatura i el Cine), contrastar les opinions dels crítics, partir d'alguns judicis previs que m'ajudin a entendre el producte final. Els crítics: espècie maleïda, injuriada, odiada. De la qual crec que seria un error prescindir-ne. Tenc una especial predilecció pels crítics que, dia a dia, des del diari o la revista, s'han de banyar el cul opinant sobre les seves preferències. Els erudits de despatx universitari la veritat és que no m'interessin gaire, amb les excepcions de rigor. Vull dir paios a l'estil de Romà Gubern, per exemple. En un país, o països, com els nostres, això és un exercici força perillós. Per deixar aquí el tema, amb la promesa de tornar-hi en altres ocasions, diré que, de crítics, només n'hi ha de dues castes: de bons i dolents.

El passat 29 de novembre un canal de televisió passava Azul, la primera part de la famosa trilogia de Krzysztof Kieslowski, i va ser per mi una grata experiència trobar-



FOTOGRAMA DE AZUL

me amb dues opinions, en dos diaris diguem-ne civilitzats i de la ploma de dos crítics dels quals me'n fii, tan oposades que el lector pot llegir aquí reproduïdes. Només coincideixen en un punt: la presència/interpretació de Juliette Binoche, la dona, com diu un amic, que té la piga més ben posada del món. Però, per admetre aquesta evidència (la bellesa de la Binoche) no cal ser un gran crític.

És clar que es podrien discutir *in aeternum* els punts de vista de les dues crítiques, els gusts cinematogràfics que revelen, la justícia o la injustícia, si la crítica que se la carrega és una rebentada típica d'enfant terrible, d'aquells que va a la contra pel simple gust d'anar-hi. Tantes i tantes coses, que no esgotàriem el debat. Per fortuna.

¿Quina de les dues té raó? ¿Enganen l'espectador? Pens que de cap manera. Veig en aquestes opinions, per contra, un exercici necessari i molt notable de llibertat d'opinió. Potser en la crítica literària, la que es publica als grans diaris, és més evident la relació del crític amb projectes editorials, amb autors de la casa, amb guanys comercials, per no parlar dels casos més patètics (el famós director de la Real Academia Española, i policia zelosíssim de les injúries a l'idioma, ressenyista entusiasta dels llibres del seu director, és col·laborador del suplement cultural i autor del llibre d'estil d'un dels «grans» diaris en qüestió). No crec, o jo no la conec, que la crítica de cine sigui tan corrupta.

¿Quin dels dos blaus és el vertader? Tal vegada, cap dels dos. Tampoc no passa res si no ho arribam a descobrir mai. L'única opinió, en el fons, vàlida és la de l'espectador, anònima, enfrontat a les seqüències dins la sala obscura. No vull finalment deixar de constatar que, a mi, Azul em va agradar.

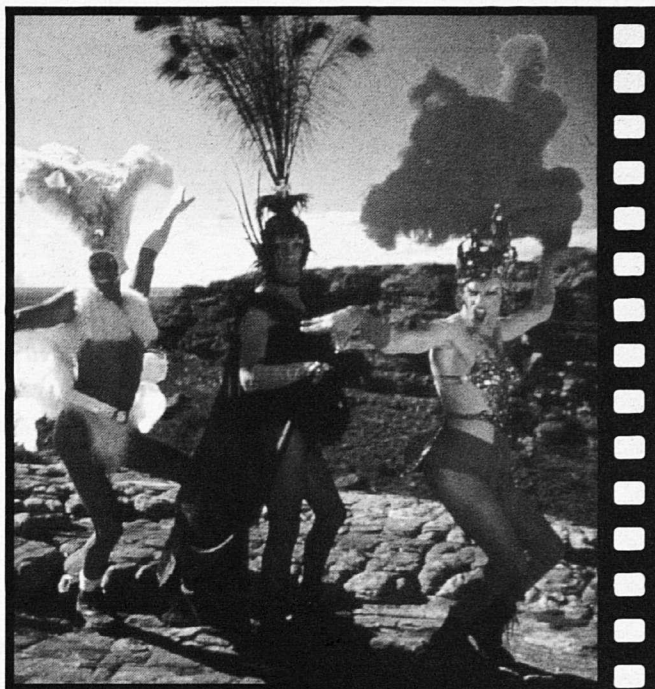
VESCOMTE DE ROBINES

EL GLAMOUR DE «PRISCILLA» I LA SENSUALITAT DE «ROJO»

P *riscilla* és metàl·lica, veloç, tot i que una mica atrocinada. Camina sobre quatre pneumàtics i de camionera no en té ni un pèl, és tan femenina com les seves tres propietàries: Bernadette, Felicia i Mitzi. Les quatre recorren juntes l'infinit desert australià en un viatge a través de la soledat del paisatge i del costat més fosc i profund de les seves vides voluptuoses i extremes. Sobreviuen a situacions complicades davant dels rudes i toscos homes de província poc avesats a veure un home vestit amb extravagants indumentàries femenines.

Un autobús batiat amb aquest femení nom és el nus de les aventures de dos gais i un travesti que compartiran durant dues setmanes en el viatge de Sydney fins al mateix cor d'Àustràlia l'«outback» per complir amb un contracte com a *performers Drag queens* a un hotel d'Alice Springs. Junts/juntes iniciaran un altre viatge paral·lel, un recorregut introspectiu cap als sentiments, els desencisos, l'origen de les seves natures sexuals i els conflictes amargs que camuflen amb frivolitat i defensen amb unghes i sarcasme. Les *Drag Queens* no és un fenomen nou en absolut, però sí està de moda, i el mateix fet que Stephan Elliot decidís crear un argument i donar-li format 35 mm concedeix el benefici que el film hagi trascendit fora del país dels *Aussiers* i convertir-se en un dels escassos treballs que arriben d'Àustràlia. La pel·lícula és un deliri de situacions millor o pitjor aconseguides que disfressen l'argument fins al punt de fer-lo confús en molts de moments. Les *Drag Queens* —amb certes matisacions— compten amb precedents brillantíssims a Espanya, *Tacones lejanos* amb les revulsives escenes de Miguel Bosé en el rol de Letal, els mallorquins *Diabéticas aceleradas*, que triomfen a la «villa y corte» de Madrid, o alguna cosa més pròxima amb les paròdies del duo palmèsà *Arrebato*. El moviment, doncs, no és nou, però sí estimulante quan en els antípodes de la cartellera la violència dels *Natural Born Killers* d'Oliver Stone ens vomita per les orelles.

Aquestes esbojarrades «al·lotes» —en ànima i esperit— gaudeixen de moments àlgids i surrealistes gairebé de Buñuel a *Un chien andalou*: una solitària i silenciosa correctora, un estel en forma de pepa inflable, una ària de Verdi interpretada damunt del sòtil de l'autobús en marxa amb una vaporosa túnica platejada onejant al vent, combinen concupiscència, procacitat i sàtira.



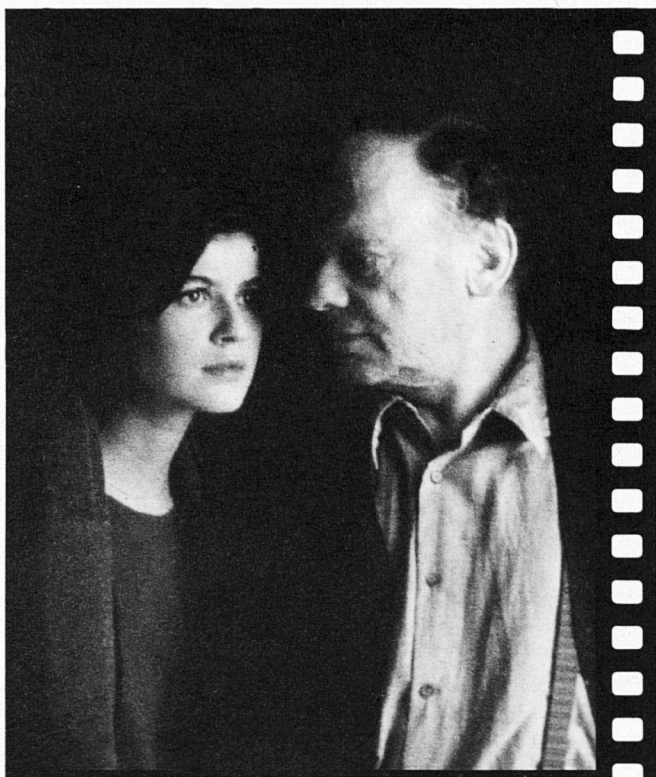
FOTOGRAMA DE *LAS AVENTURAS DE PRISCILLA, REINA DEL DESIERTO*

Els diàlegs presenten alts i baixos només compensats pels cops d'humor que l'espectador espera rebre d'una comèdia transformista, encara que hauríem de demanar al seu realitzador si el seu interès se centra a presentar-nos uns *performers* diferents o si la irregularitat és una relliscada del guionista. Stephen Frears o el mateix Almodóvar n'haurien tret més profit amb un humor més hilarant; tot i que Elliot ha afirmat que va voler «escriure una pel·lícula en la qual, durant la primera part, te'n rius dels personatges i durant la segona rius amb ells».

La música i els números dels tres artistes de cabaret juguen un paper fonamental, mirall real de finals dels anys 70 i principis dels 80, època daurada de Gloria Gaynor, ABBA, Village People i White Plaines i que es presten a la paròdia de les tribus del *Drag*, componen un leit motiv un punt excedit.

Mister Terence Stamp interpreta el paper protagonista de Bernadette, un travesti; és el vèrtex angular, la major i més críptica de les tres Drags. Fantàsticament caracteritzat, s'ha d'assenyalar que la seva credibilitat en els números musicals està molt per sota del que s'espera d'un actor de la seva categoria, les raons potser s'haurien de trobar en la por que l'etiquetin d'un excés de feminitat. Les paròdies d'Hugo Weaving (Tick vestit d'home i Mitzi vestit de dona) i Guy Pearce (Adam-home, Felicia-dona), els coprotagonistes australians s'entreguen molt més. Tot i això, el dandy Mr. Stamp, famós per títols com *Teorema*, *El col·leccionista* o els capítols de *Superman*, imprimeix amb la seva presència una nota de qualitat en un moment de la seva carrera, a judici dels crítics, una mica desvaloritzada, amb la qual *Priscilla* li ha reportat una certa publicitat cromàtica.

Desigual resultat en el conjunt general, amb alts i baixos que s'haurien d'haver corregit en el muntatge i que haurien evitat la impressió que el guió està al servei dels números musicals, o que aquests s'han encaixat sense tenir en compte el guió d'una forma aleatòria i no de ma-



FOTOGRAMA DE ROJO

nera independent. En resum, *Las aventuras de Priscilla reina del desierto* (*The adventures of Priscilla queen of the desert*) és un exercici de talent amb una efectivitat irregular.

Les reines del *Drag* sobreviuen al glamour extingit del Hollywood daurat. *Priscilla* se sosté per la fascinació obscena i provocadora. És un exercici estimulante, una sacsejada irresistible de lluentons, planes, purpurina, reflexos i cataractes de *glamour*.

L'ARC DE SANT MARTÍ DE KIESLOWSKI

Rojo (*Trois couleurs: rouge*), pel·lícula esperada de Krzysztof Kieslowski, tanca un cicle de tres capítols que es correspon amb els colors de la bandera francesa i els seus tres principis d'identitat: llibertat (blau), igualtat (blanc) i fraternitat (vermell).

També *Rojo* significa el final de la carrera com a realitzador d'un independent complex i perfeccionista. Els tres colors *Azul*, *Blanco* i *Rojo*, a través de tres valors universals; són històries d'amor amb dolor i sofriment, però amb un missatge d'esperança de supervivència, a pesar de la contundència que Kieslowski inflingeix als seus films. Tres colors, tres valors, tres històries i en comú una mateixa: l'ésser humà i la incessant recerca de si mateix.

Kieslowski, que ha apuntat com a possibilitat dedicar-se a la literatura, va prendre com a inspiració per la seva trilogia tres bells poemes que han marcat el contrapunt de cada producció de manera independent.

Estam davant d'una entrega insòlita, fantàstica que no n'hi ha prou de veure una sola vegada. Les pel·lícules de Kieslowski mostren un detall nou, un aspecte, un matis, una idea, un missatge, una analogia, un goig, una proposta temàtica, sempre alguna cosa nova i a causa de la densitat com aquestes ocupen els seus fotogrames es fa necessària una revisió.

Rojo assumeix la responsabilitat de tancar el cicle mantenint l'estil innovador, singular i perfeccionista de l'autor, que recorre una vegada més a l'atzar embolicat en forma metafòrica de l'Arca de Noè segons Kieslowski amb al·lusions apocalíptiques, però en darrera instància suaument esperançadores.

Els personatges de *Rojo* no eclipsen el guió amb exercicis de declamació exacerbats i fora de nivell. Les seves interpretacions amb diàlegs continguts recolzen en l'exteriorització de les seves emocions amb gestos. Apenes sense fonamentar-se en les paraules, s'integren al conjunt de l'ambient que exigeix Kieslowski i en el qual cobren importància com a suport narratiu dels desitjos, temors i altres sensacions, els espais, els recursos cinematogràfics, les pauses...

Una atractiva Irène Jacob de profunda mirada, encarna la fraternitat de *Rojo*, amb la seva simplicitat invadeix la pantalla d'elegància, i al seu costat l'inoblidable protagonista de *Un homme et une femme* Jean Louis Trintignant notablement envellit en un treball gloriós. Dos conceptes de l'amor i dels principis, dues idees properes unides per una aposta que sorgeix de l'esperança i de l'encontre fortuït de dues soledats: la d'una jove model, confusa i noble, i la d'un jutge jubilat que la vida ha modelat rancunios i despietat. Tots dos, vora la resta de personatges de repartiment, estan treballats en profunditat amb una harmonia magistral, amb elegància i sensualitat. Kieslowski desenvolupa un guió amb ritme *in crescendo*. Res és gratuït, res passa perquè sí, tot i que els primers 15 minuts siguin una enumeració de vides creuades i innocents aparentment inconnexes, que l'atzar i les malifetes de la vida relacionaran finalment.

Rojo assoleix fites fantàstiques de perfeccionisme formal: plans, contraplans, enquadraments perfectes, la il·luminació, la fotografia, l'ambientació, tot està orquestrat amb la mestria de Kieslowski.

A *Rojo* es despulla l'ànima, es desemmascara el rostre de les forces humanes, l'efímer i accidental d'allò quotidià i independent, dels sentiments i els desencisos, el sentit de la justícia, de la distància entre veritat i mentida, els límits de la fraternitat, l'impacte de les relacions humanes; la privacitat i la cosa pública; la dependència i l'evolució de la societat del final del mil·lenni captiva de la tecnologia i la telefonia, i reflexiona sobre la paradoxa que l'home sigui víctima de la comunicació davant els avenços tecnològics i els nous llenguatges que el sotmeten sense omissió. I aquest retrat de desencontres i soledats va perforant en l'interior dels sentiments on s'amaga allò invisible sense forma aparent.

Intimista i d'autor, *Rojo*, tanca el cercle perfecte de la trilogia que pel propi Kieslowski representa o simbolitza «l'ànima. És una veritat que ni jo mateix conec, el temps que s'escapa» A judici unànime del respectable, professionals i crítica es coincideix que *Rojo* és (tot i que hi caben discrepàncies) la millor pel·lícula de 1994, una lliçó preciosa de cine contemporani. I en conjunt aquesta trilogia s'obre a partir d'ara a la dissecció minuciosa i a vegades sàvia dels especialistes, cinèfils i erudits del setè art.

CLAUDIO KLYNHOUT

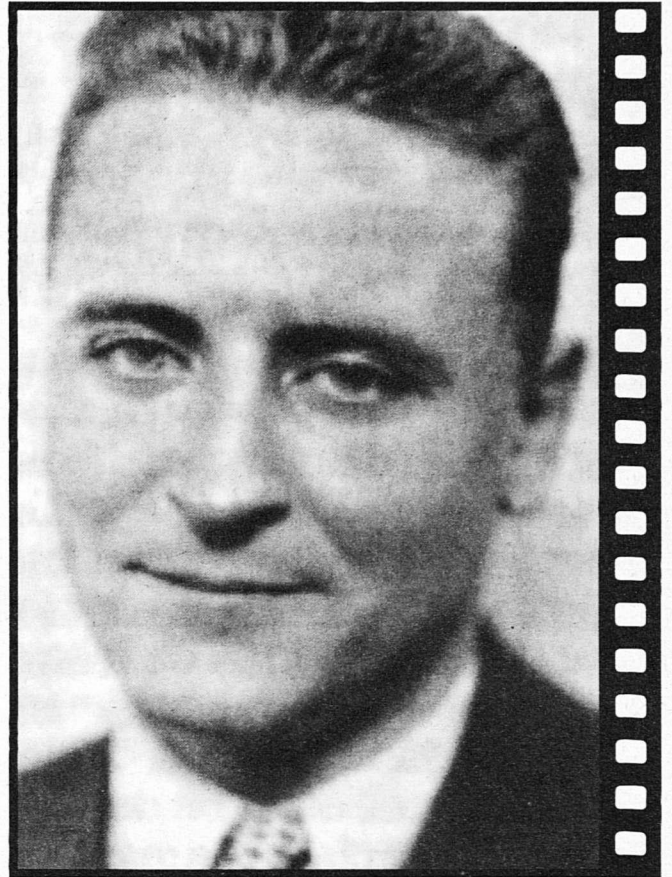
«MAL DE MAR»

Aquell guió de dolent i messalines, *Underworld*, va ser la primera pel·lícula que va escriure Ben Hecht i el primer treball de von Sternberg per la Paramount. A Hecht, que havia passat alguns anys a Berlín dins la Companyia dadaïsta de George Grosz, no l'impressionaven els esforços de von Sternberg per aplicar tocs expressionistes a la seva història de petits delinqüents de Chicago. Per ell, von Sternberg era un pedant amb monocle: «N'hi ha centenars com ell, jugant als escacs a l'Avinguda A.», deia.

Més envant, Hecht declararia que *Underworld* va ser la primera pel·lícula de gangsters que va entusiasmar els aficionats al cine. I hi va afegir que era una pel·lícula sense falsedats, llevat de la mitja dotzena de tocs sentimentals que li havia injectat von Sternberg. «Encara tremol —deia Hecht— quan record com el cap dels gangsters, amb el maletí ple de doblers després de l'atracament del banc, fugí a través d'un carrer estibat de gent i retrocedeix unes passes per amollar-li unes monedes a un captaire cec».

Aquesta pel·lícula li va valer el reconeixement a Sternberg i un òscar a Ben Hecht pel millor film de l'any 1927. Von Sternberg recorda com Hecht va començar a gloriarse aleshores de ser el seu autor, quan, la primera vegada que va visionar la pel·lícula, havia comentat que li feia basques; davant dels periodistes les seves paraules exactes varen ser: «me n'he d'anar cap a casa, crec que pateixo de *mal de mer*».

Tot i que Hecht no ho reconegués, *Underworld* va ser determinant per la carrera de tots dos. Va reflotar Sternberg després d'un bon nombre de fracassos comercials i el va instituir com el precursor del gènere de gangsters. Hecht va compartir els honors i s'ho va fer venir bé per convertir-se en el guionista més ben pagat de la ciutat. Poc l'importava figurar en els crèdits o no, la seva filosofia era entregar el treball i anar-se'n amb els doblers, com més millor. Però a pesar dels seus esforços per donar la impressió d'estar desinteressat pel seu treball de guionista, és cert que es va convertir en un personatge insubstituïble, que va donar al cine molt més que no pretenia aparentar; es recorria a Hecht quan el guió no funcionava, quan s'havien de prendre decisions, en cas d'extrema dificultat...



FRANCIS SCOTT FITZGERALD

Com Hecht i Mankiewicz, Scott Fitzgerald també va creure que aquella feina seria un joc d'infectants. L'any 1927 donava la benvinguda a l'escriptor nord-americà més ben considerat i cèlebre de l'època. Alguns anys abans s'havien duit a la pantalla dos dels seus reals, cosa que va induir Fitzgerald a pensar en la idea de rendibilitzar les seves novel·les mitjançant adaptacions cinematogràfiques. Per aquest motiu, quan, després del fracàs comercial de la seva novel·la *The Great Gatsby*, la United Artists el va contractar per escriure una subtil i moderna història sobre universitaris, va acceptar sense ni tan sols molestar-se a consultar el seu agent.

L'aventura de Scott i la seva dona, Zelda a Hollywood només va durar vuit setmanes i no va ser un èxit precisament. A part la seva conducta extravagant que va donar lloc a moltes anècdotes, el guió que va escriure Fitzgerald —*Lipstick*— era molt fluix i no va obtenir l'aprovació de la Companyia. Els informes de *Lipstick* en parlaven com d'un assumpte força beneït entre *flappers* i universitaris de Princeton, del qual moltes línies eren simplement anticinematogràfiques; per exemple les que descrivien l'heroïna: «ella era tan solitària, que intentava parèixer com si desitjés que ningú li dirigís la paraula.»

ELENA ORTEGA

CINEMA A MALLORCA, CINEMA MALLORQUÍ, CINEMA EN CATALÀ...

El Teatre Municipal de Palma ha presentat, a la fi, un esborrany de programa. M'ha cridat l'atenció la inclusió d'una sèrie de pel·lícules doblades al català, fet ben inhabitual en els circuits comercials de la ciutat. Simultàniament, he observat que aquests darrers mesos, tot coincidint amb l'allau de festes patronals, fires i fions, han estat molts els municipis mallorquins que han pogut veure *El secreto de La Pedriza*, peça arqueològica del cinema mut produït a Mallorca i feliçment recuperada fa pocs anys, en un dels pocs casos que una iniciativa particular ha tengut algun suport institucional, en matèria de cinema.

Tot això em duia a demanar-me quin tràgic destí determina que el cinema no hagi reeixit, ni com a art ni com a indústria, a casa nostra. Ja és ben cert, com em recordava l'amic estudiós, J. A. Mendiola, que en puritat no es pot parlar de cinema mallorquí —ni català, ni basc, ni tan sols espanyol o americà— més enllà de les subvencions, en uns casos, o de l'aportació econòmica en la fórmula que sigui, en altres. Tot i això, fins i tot des d'aquesta perspectiva també es fa difícil parlar de cinema mallorquí perquè mai les institucions públiques han volgut gastar ni cinc cèntims en aquestes qüestions.

Quan l'any que ve —que ja és aquí— es commemori el centenari de l'aparició en públic de l'invent

dels germans Lumière —que per aquestes contrades, altre cop, cap institució sembla recordar i només "Sa Nostra" n'ha programat la celebració en tot un seguit d'actes i iniciatives—, potser serà el moment de repassar i revisar la (pressumpta) història del cinema a Mallorca, per tal de conèixer si va més enllà de *Bahía de Palma*, *Bearn* o *La senyora*, que res tenen a veure amb el que podríem entendre com a cinema mallorquí.

Hi ha un element, en tota aquesta qüestió, que es dona a Mallorca, com a als altres països amb llengua pròpia minoritària i minoritzada, com és l'important paper que els mitjans àudio-visuals de masses poden jugar a favor —però també en contra— d'un procés de normalització (recuperació) lingüística. Atès l'inventat costum del nostre Govern, de desentendre's de tot allò que tenguí a veure amb el cinema (no crec que hi hagi cap altra comunitat que hagi muntat una Filmoteca per a deixar-la morir al cap de només un any; però també un Centre Dramàtic), no cal esperar-ne ja massa iniciatives. Però alguna cosa ja es podria fer.

Per exemple, aprofitar les iniciatives de la Generalitat de Catalunya, que des de fa un parell d'anys, ha arribat a acords, no només amb productors, sinó sobretot amb distribuïdors i exhibidors de cinema, per tal de reforçar la presència a les cartelleres de versions catalanes dels films d'estrena. No estaria de més, encara que només fos de cara a la normalització lingüística, que les autoritats autonòmiques de les Balears aprofitassin l'existència de les pel·lícules ja doblades, i adoptassin alguna iniciativa semblant a la que els seus col·legues catalans van prendre per aconseguir que es veiessin als cinemes de les illes. Si fos que els interessa gens ni mica —ja que no el cinema— la normalització del català a casa nostra.

JOSEP J. ROSSELLÓ



FOTOGRAMA DE BEARN



FOTOGRAMA DE ROJO

LA POSTREMA REVOLUCIÓ D'EN KIESLOWSKI

Quina és la nostra darrera esperança?... D'on hem de treure la nova saba per tal d'aconseguir el paradís que esperem des del principi dels temps?... Ja vàrem descobrir a *Azul* que la llibertat, entesa com un fi en sí mateixa, condueix a un profund desarrelament que ens incapacita per a una vertadera comunicació, fins i tot amb els qui més estimem. Altrament, la igualtat imposada des de l'estat es conveteix en una opressió anivelladora que arrasa l'enriquidora diferència de les persones; així, *Blanco* no és més que una petita il·lustració de l'infinít patiment que provocaren els antics sistemes comunistes.

Kieslowski ha trobat la darrera oportunitat per a la nostra redempció en el color vermell, en la fraternitat, i ens l'ha volgut comunicar en la seva darrera pel·lícula: *Rojo*. El director d'aquest film ha fet amb una veritat moral allò que, segons un antic corrent de pensament, només es pot fer: mostrar-la. Qui seria capaç de definir la fraternitat?. Segons Plató els conceptes morals no poden ser definits amb precisió; com a molt podem aspirar a la seva captació intel·lectual mitjançant un gran esforç dialèctic, o a partir de la comprensió dels seus mites i exemples.

Justament aquí rau el gran mèrit de *Rojo*. Kieslowski ha transformat un concepte abstracte en una realitat plàstica que s'endinsa dins l'espectador per la via de la

sensibilitat. Per a això es serveix de la relació accidental entre un jutge prematurament retirat i una jove model. La fraternitat, ens diu, està més enllà d'una intel·lectualitat vella, tancada sobre sí mateixa, que és causa de l'escepticisme radical i del nihilisme. La fraternitat està de part del cor i només la comprendrem mentre continuem essent ingenus.

Valentina estima fins a les darreres conseqüències i la seva ingenuïtat arriba a l'extrem de recollir un ca que ha malferit amb el cotxe, recórrer mitja ciutat amb el ca ensagonat al darrera i entrar en una casa lúgubre sense que ningú contestés a la seva cridada. Dedins es trobarà un estrany individu que no ha obert perquè no li ha donat la gana: un intel·lectual envellit prematurament per causa del seu odi. Ni s'immuta quan li diu que ha mig mort el seu ca. —«Vostè estima qualcú?» «No». Valentina surt de la casa commocionada. Ella és la fraternitat personificada i, per molt que li pugui desagradar aquell individu envoltat de llibres i pols, no aturarà fins treure'l del pou de solitud on s'ha deixat caure. Ell és la prova que encara tenim esperança: per molta amargor que ofegui el nostre cor, sempre ens podem donar en cos i ànima a qui ens regali un poc d'amor, d'amistat.

La pel·lícula és plena de símbols, des de les tonalitats que predominen en totes les seqüències fins al desenllaç: la fraternitat és la nostra salvació inclús davant dels elements naturals.

La trilogia *Tres colores: Azul, Blanco y Rojo* —«Liberté, égalité et fraternité»— obté d'aquesta manera un final majestuós i ens ofereix un camí per continuar. Després de les revolucions capitalistes i comunistes, ens resta la més difícil de totes: la revolució de la fraternitat.

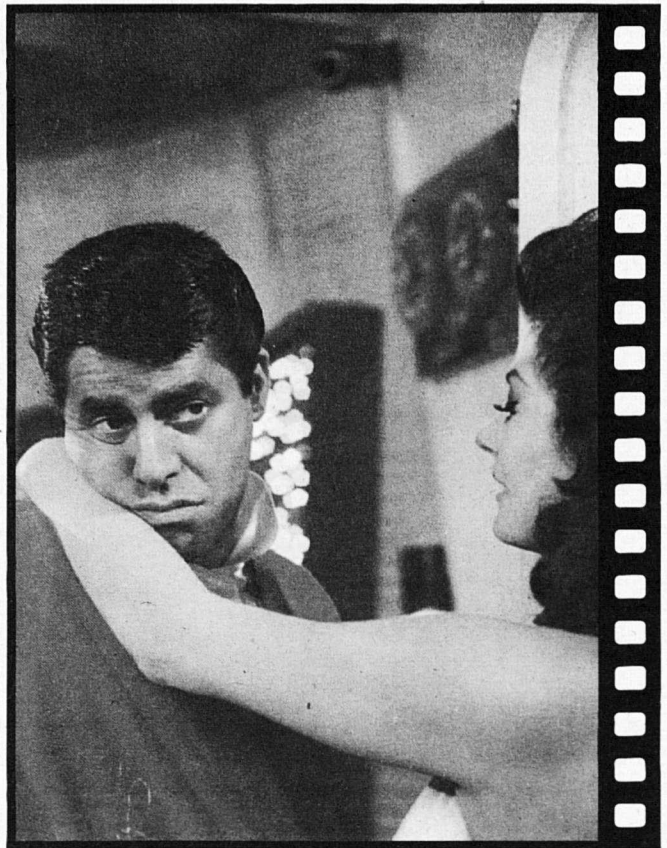
JOAN OBRADOR BARBERO

«ÚLTIMAS TARDES CON TERESA» O A LA CLÍNICA HI HA UN CAS

A Concha García Campoy

Aquelles tardes d'estiu —la fulla, verda, l'arbre nu, el vent...— amb la lectura obligada de *Últimas tardes con Teresa*, foren inescapables de calor i humitat clavada a la pell de l'os. D'intensitat també. Per molts motius no sempre justificats, el cronista recordaria l'estiu de 1965. «Aviat, l'any que ve, farà 30 de tot això», pensa mentre la mar de la tardor és entelèquia pura a les illes de les illes i amb el cor a la boca —i la boca és el llop i el llop l'hivern...— rememora lletra a lletra, passió a passió diversos aspectes, alguns de caire cinematogràfics, succeïts —Barcelona, estiu del 65— una tarda, això sí, sense la Teresa. A canvi —impossible oblidar la pell tendra, la *peau douce* de la noia en qüestió— tingué junt amb tota una col·lectivitat de ciutadans afortunats i triats per a la glòria la sort d'assistir-hi a un programa doble, ah, els programes dobles d'un temps groc amb l'afegit de «curts» protagonitzats per Tom & Jerry! que es concretitzava de la forma següent: *Caso clínico en la clínica*, *El hombre que mató a Liberty Valance*. Però malgrat tot no és ara el moment ni l'ocasió per parlar de John Ford. La partida, no pas d'escacs, es decanta per una inflexió a Frank Thaslin, que són tot just ara mateix temps de disbauxa i de glòria a l'horitzó.

Dintre d'aquest context, doncs, les estrelles de la reunió porten els noms i els llinatges de Frank Thaslin i Jerry Lewis. «Per molts anys, que esper siguin bons, la imatge de Jerry Lewis» —torna a meditar el cronista— «està lligada curiosament, o no tan curiosament, al món de la televisió. Quan per primera vegada entrà un televisor a ca meva —octubre/novembre de 1978—, es projectà a «Sesión de Tarde», el film *Tu, Kimi y yo*, i des de llavors ençà...». *Caso clínico en la clínica* —i el títol espanyol, res a veure amb l'original, *The Disorderly Orderly*, en realitat un pretencios joc de paraules— quan José Luis Guarner parla del seu director, al·ludeix a determinats signes apocalíptics de la nostra civilització. O almenys així ho escrivia a un llibre important. «Thaslin, encontró un alma gemela y también su discípulo atento en Jerry Lewis (1928), de quien se hizo cómplice cordial al separarse el popular cómico de Dean Martin, su pareja durante diez años. Lewis fue productor y protagonista de las tres mejores comedias de Thaslin que siguieron a su debut en la realización de *¿Qué me importa*



JERRY LEWIS A *UN CHALADO EN ÓRBITA*

el dinero?, *Lío en los grandes almacenes* y *Caso clínico en la clínica*. Su carrera —concluida por un prematuro fallecimiento— conoció un rápido declive a partir de la irregular *Una sirena sospechosa*, donde una cocina enteramente automatizada quedaría como último vestigio de sus talentos de relojero poético, cuyos artefactos enloquecidos —las implacables segadoras eléctricas de *Qué me importa el dinero*, el monstruoso aspirador de *Lío en los grandes almacenes*— se erigen en signos apocalípticos de nuestra civilización...».

Efectivament, tot un seguit d'apocalíptiques seqüències es desencadenaven com la melodia clàssica de tota la vida, però sense cap lirisme possible. Destructius, insubornables, una mica maquiavèlics encara que aquesta era una zona dominada absolutament per aquella terrible —meravellosa— Thelma Ritter. La sessió fou doble i continuada. Des de les 3:30 h de la tarda fins a primeres hores de la mitjanit, amb el No-Do obligatori inclús. El cas, sense dubte, era clínic a la clínica i la tarda aquella al Cinema Bonanova, ja tristament desaparegut, també. I ara, al cap dels anys, ho recorda a l'hora que per la ràdio, Onda Cero / García Campoy tresca silenci per a tots els àmbits de la seva llar conjugal, a terres de Beverly Hills / Puig des Molins.

P.D.: EL CRONISTA, MOLTS ANYS DESPRÉS D'AQUEST PROGRAMA DOBLE, VA VEURE AL CINE SERRA D'EIVISSA, EL FILM *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA*. HORRIBLE. ABSOLUTAMENT HORRIBLE.

TONI ROCA
COLORADO SPRING, TARDOR 1994

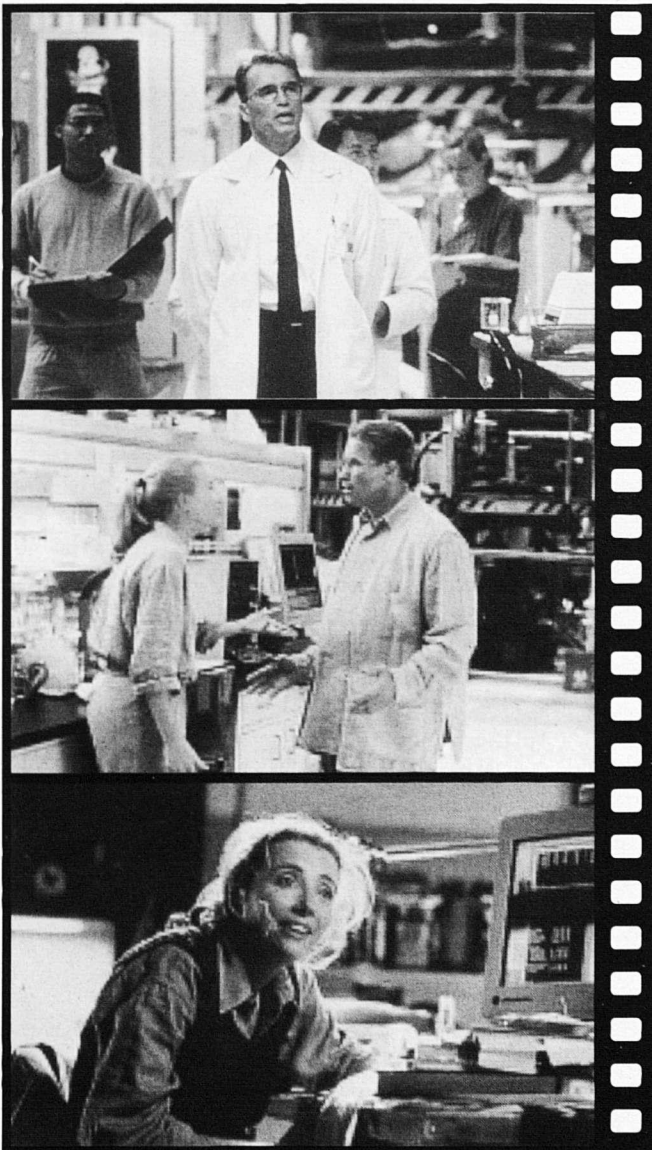
LA SEQÜÈNCIA

LA MILLOR SEQÜÈNCIA ▲

Gairebé per força la millor seqüència del mes es troba a la pel·lícula *Vivir*, de Zhan Yimou, un dels més exquisits productes cinematogràfics que ha passat per les cartelleres de Palma els darrers temps; és aquella en què el protagonista i un col·lega, enmig de la batalla, dins una planura tota nevada, únics supervivents, veuen aparèixer des de la llunyania l'exèrcit roig. Seqüència que dur la marca de l'escola Hitchcock i Eisenstein.

LA PITJOR SEQÜÈNCIA ▼

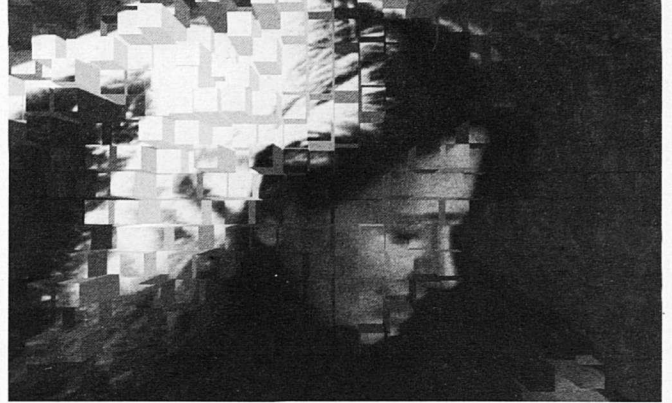
Totes i cadascuna de les seqüències de *Junior* d'Ivan Reitman. Seria un miracle que en una pel·lícula protagonitzada per Arnold Schwarzeneger hi hagués una bona seqüència. Em sap greu per la senyora de Brannagh.



PARLANT DE CINEMA AMB...

FRANCISCA VIDAL

PROFESSIÓ: ASSESSORA DEL PRESIDENT DEL CONGRÉS DELS DIPUTATS



- 1— LA PELLÍCULA DE LA SEVA VIDA
La soledat del corredor de fons.
- 2— LA DARRERA PELLÍCULA QUE LI HA AGRADAT
Herida de Louis Malle.
- 3— QUÈ DESTACARIA D'AQUESTA PELLÍCULA?
La descripció de l'apassionament.
- 4— DIGUI EL NOM D'UN DIRECTOR
Alfred Hitchcock.
- 5— DIGUI EL NOM D'UNA ACTRIU
Greta Garbo.
- 6— DIGUI EL NOM D'UN ACTOR
Laurence Olivier
- 7— QUINA SEQÜÈNCIA LI HAURIA AGRADAT HAVER FILMAT?
Qualsevol de les escenes de les pel·lícules de Hitchcock a les quals els fets són suggerits. Record a *Psicosi* l'aigua de la dutxa caient, suposadament, sota el cos d'una dona acollida.
- 8— DESTAQUI UNA BANDA SONORA
2001 Odissea de l'espai.
- 9— DESTAQUI LA FRASE D'UN DIÀLEG
Un moment d'un diàleg que no es dit amb paparules, i sí amb un gest magistral: la llevada del guant de Rita Hayworth a l'«striptease» de *Gilda*.
- 10— QUÈ N'OPINA DELS ÒSCARS?
Un muntatge d'interessos.
- 11— QUANTES VEGADES VA AL CINEMA DURANT L'ANY?
Veig una mitja de tres pel·lícules a la setmana... a Canal +.
- 12— LI AGRADA VEURE LES PELLÍCULES PER TELEVISIÓ?
Un mal menor, reparable.

JANE VIDAL

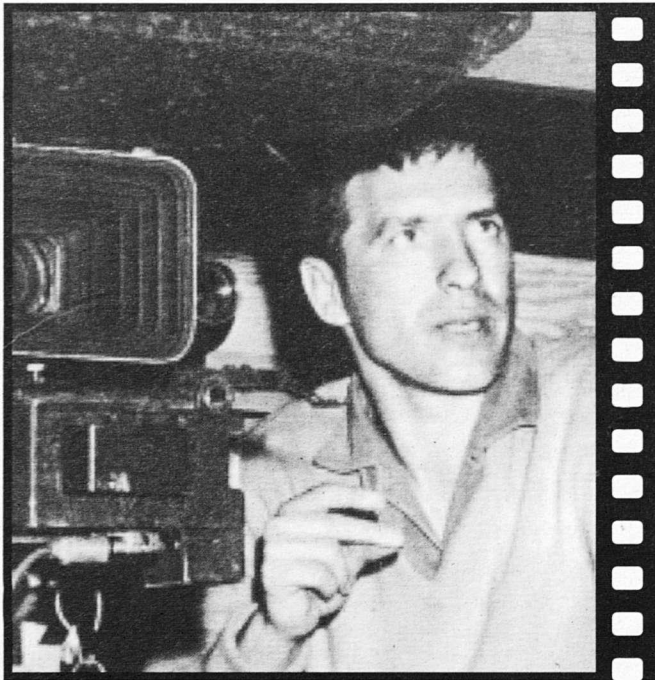
IV JORNADES DE CINEMA I LITERATURA

CINEMA NEGRE

- 14 gener 1995 *The Killer is loose* (1956).
Director: Budd Boetticher
- 21 gener 1995 *Gloria* (1980).
Director: John Cassavettes
- 28 de gener 1995 *Hammett* (1982).
Director: Wim Wenders

CINEMA DE NADAL

- 4 gener 1995 *Qué bello es vivir* (1946).
Director: Frank Capra



L'ACTOR I DIRECTOR JOHN CASSAVETES



FOTOGRAMA DE *EL HOMBRE DE CHINATOWN*



DIRECTOR: Jaume Vidal Amengual
SECRETÀRIA: Francisca Niell Llabrés
ASSESSOR LINGÜÍSTIC: Manel Claudi-Santos
COL·LABORADORS: Miquel Pasqual
Pere Estelrich
Jeroni Salom
Claudio Klynhout
Elena Ortega
Josep J. Rosselló
Joan Obrador
Toni Roca